



REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA DA ARTE

# *A interpretação de imagem na História da Arte: questões de método*

---

DIANA SILVEIRA DE ALMEIDA

Mestranda em História na Universidade Federal de Pelotas na linha de pesquisa Arte e Conhecimento Histórico. Graduada no curso de Artes Visuais modalidade Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (2013). Possui pesquisas na área de fundamentos teóricos em arte, métodos de leitura de imagens e historiografia da arte.

## RESUMO

O presente trabalho se dedica à reflexão e à análise de alguns métodos de interpretação de imagens utilizados na escrita da História da Arte. Revisa as teorias de Wölfflin, Warburg, Panofsky, Gombrich e Didi-Huberman, a fim de auxiliar nas escolhas de pesquisadores e espectadores acerca dos posicionamentos interpretativos em arte.

Palavras-chave: História. História da Arte. Métodos de interpretação de imagem.

## ABSTRACT

The present work is dedicated to reflect and analyze some of the methods of image interpretation used in the writing of art history. Review the Wölfflin's, Warburg's, Panofsky's, Gombrich's and Didi-Huberman's theories, in order to assist the choices from researches and audience about the interpretive positions in art.

Keywords: History. Art history. Methods of image interpretation.

## SOBRE POSSIBILIDADES

Segundo Luiz Camnitzer (2011), existem três posicionamentos de credulidade do espectador perante uma obra de arte: a do cientista, que se preocupa com a explicação do incrível; a do mágico, que simula o incrível; e a do artista, que se utiliza do incrível para a expansão do crível. Tal colocação impulsiona uma reflexão a respeito de possibilidades de interpretação em arte<sup>1</sup>.

É comum em museus, galerias e exposições espectadores interessados em interpretações prontas das obras que irão encontrar. Essa situação condiz com a definição do cientista de Camnitzer. Esta é também a postura comumente adotada pelo meio acadêmico, visto que este procura explicações exatas e definitivas para as imagens. Outro caminho interpretativo é a ideia de que a arte é o que o espectador acredita que seja. Essa postura é como a do mágico, para quem, segundo o autor, “toda explicação destruiria a ilusão que ele tenta criar e, por isso, sabotaria seu espetáculo” (CAMNITZER, 2011). Não agregando outros valores que não as impressões pessoais, tal posicionamento nega qualquer menção explicativa que possa circundar uma imagem.

Tanto no âmbito da contemplação quanto nos estudos teóricos em arte, quando há uma fuga do papel do cientista ou do mágico ocorrem estranhamentos, ou seja, explicações que fogem dos padrões científicos ou das interpretações pessoais podem causar aversões e afastamentos em relação à arte. Assim, para uma maior compreensão dessas duas posições, uma discussão acerca de metodologias de interpretação de arte utilizadas pelos historiadores da arte e uma análise de seus métodos podem contribuir para a reflexão do problema, já que é possível encontrar ambos os lados na historiografia.

Para tanto, este trabalho se dedica ao levantamento de diferentes possibilidades teóricas de métodos de interpretação de imagens utilizados na História da Arte. As abordagens procurarão responder ao que é leitura de imagem para cada um dos historiadores ou teóricos apontados e quais os

1.

O trato de arte aqui se refere exclusivamente às artes visuais.

2.

Criada pelo filósofo alemão Konrad Fiedler (1841 – 1895).

caminhos que encontraram para a efetivação de uma interpretação de arte. Procura também trazer alguns posicionamentos que questionaram a teoria em questão.

## WÖLFFLIN E O FORMALISMO

Heinrich Wölfflin (1864 – 1945) foi um teórico da Escola de Viena que criou um método de leitura de imagem utilizado até os dias de hoje na historiografia: o formalismo. A partir da adoção da teoria da visibilidade pura<sup>2</sup> e dos estudos analíticos baseados nos conceitos de filologia presentes na composição do historicismo alemão, o autor irá compreender a linguagem visual das obras de arte como construções complexas e objetivas.

Além dessa construção, outro fator importante – e determinante para o rumo que a história da arte passa a ter – é o método de análise que foi desenvolvido. Partindo das percepções da composição objetiva da imagem, o autor elabora a sua teoria dos estilos. Até então, as histórias relacionadas ao campo da arte se baseavam na vida dos artistas.

Quando Wölfflin define os estilos existentes, aponta três categorias: estilo individual, estilo nacional e estilo de época, que podem ser definidos por diferenças visuais que, segundo o autor, são perfeitamente exemplificadas, na contraposição dos estilos renascentista e barroco. Porém, não são os motivos desses lugares e contextos que são estudados pelo autor. As influências que estes agregam às imagens acontecem por meio da repetição de elementos da linguagem visual.

Wölfflin não se interessa pelos conteúdos da arte (os temas e os motivos), mas pelos processos, pelas formas, pelas possibilidades visuais. Para ele, a história da arte é a história das suas formas, não se trata de pôr em evidência a beleza característica deste ou daquele, mas sim de como encontrou esta beleza a sua forma (CHALUMEAU, 2007, p. 91).

A fundação dessa teoria se encontra nos primórdios da história da arte como disciplina acadêmica emancipada da história geral. Sem dúvidas, uma concepção de peso para a afirmação da cientificidade da disciplina. É um método que possui uma “imensa virtude teórica”, porém é limitado de modo a excluir “qualquer fulgor, qualquer anacronismo e qualquer constelação inédita” (DIDI-HUBERMAN apud CHALUMEAU, 2007, p. 93).

Por ser uma análise sistemática das imagens de arte pode ser também reducionista, já que se limita à pura descrição, sem agregar um valor interpretativo. Logo, faz-se necessária uma reflexão acerca dessa metodologia antes de aplicá-la na contemporaneidade, momento no qual os paradigmas utilizados para a construção do método wölffliano foram modificados ou deixaram de existir.

#### A IMAGEM SEGUNDO WARBURG

Abraham Moritz Warburg, conhecido como Aby Warburg, foi um historiador da arte atuante entre o final do século XIX e o começo do XX. Carlo Ginzburg afirma que o método do autor se baseava na “utilização dos testemunhos figurativos (pinturas) como fontes históricas” (2009, p. 48). Ou seja, não são os fatos e os documentos ao redor da obra de arte que serão o objeto de estudo para a escrita da história, mas sim a própria obra.

O autor nomeou seus métodos como *análise iconológica* e *iconologia crítica*. Warburg procura uma clarificação dos conteúdos representativos das imagens, que, por sua vez, são autossuficientes: em seus símbolos e composições já estão contidas muitas informações, de modo que a imagem constitui um campo de saber por si só. Didi-Huberman apresenta o modo como Warburg interpretava as imagens:

A imagem não é o campo de um saber fechado. É um campo turbilhonante e centrífugo. Talvez nem sequer seja um ‘campo de saber’ como outros. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21).

3.

Palavra de origem grega que significa “Memória”.

Para a concretização dessa teoria, Warburg cria o atlas de imagens *Mnemosyne*<sup>3</sup>, um projeto não terminado de uma narrativa de história da arte. O diferencial desta história é a presença de imagens, somente. É, segundo Warburg, “uma história da arte sem palavras”, ou “uma história de fantasmas para pessoas adultas”. O atlas é composto por 79 painéis de fundo preto e reúne em média 900 imagens, que justapostas construiriam o conhecimento histórico em arte.

As teorias de concepção de imagens e escrita de história da arte do autor foram utilizadas por alguns de seus seguidores, como Erwin Panofsky e Ernst Gombrich. Hoje seus conceitos, ideias e metodologia de interpretação de imagens são considerados uma das principais teorias da arte.

#### A ICONOLOGIA DE PANOFSKY

4.

Publicadas originalmente nos anos de 1939 e 1955, respectivamente.

Com as obras *Estudos de iconologia* e *Significado nas artes visuais*<sup>4</sup>, Erwin Panofsky (1892 – 1968), pertencente à escola alemã, publica suas concepções acerca da metodologia iconológica. O método sistemático que organizou agregou um grande valor aos seus estudos.

O autor acredita que, para que a história da arte seja uma disciplina respeitada, ela não deve nascer “de um processo irracional e subjetivo” (PANOFSKY, 2011, p. 35). Na preocupação de aproximar a arte da ciência, o historiador se baseia nas teorias de Kant sobre um juízo científico. A ideia é que, para que haja uma interpretação, a fundamentação não se inicie na experiência, mas sim no saber sistemático.

Diferentemente de Heinrich Wölfflin, que também procura uma cientificidade na teoria da arte, Panofsky acredita que uma interpretação só pode ser completa se forem agregadas observações interpretativas críticas. O autor entende o formalismo de Wölfflin como parte fundamental para compreensão da imagem, porém ineficaz se trabalhada sozinha. Em vias de tais colocações, Erwin Panofsky direciona seus estudos a uma teoria de leitura de imagens que visava, segundo ele, ao estudo do significado pleno da obra:

A iconologia é um método de interpretação que

advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação (PANOFSKY, 2011, p. 54).

Na procura dessa exatidão, o autor cria uma metodologia, dividida em três partes, para a análise das imagens: a primeira acontece com a identificação dos motivos visuais, ou seja, uma leitura formalista que Panofsky denomina de pré-iconográfica; a segunda é o estudo dos temas e dos conteúdos da imagem, a leitura iconográfica<sup>5</sup>, na qual se procuram as relações históricas e alegorias acerca do tema da imagem; a terceira seria, finalmente, a leitura iconológica, a procura do conteúdo, que para ser decifrado necessitaria de uma confrontação com várias disciplinas, em uma maneira de relacionar a obra com toda uma cultura.

Para o autor, as histórias que circundam seu objeto de estudo, seu contexto e suas relações com diferentes áreas são mais importantes do que a imagem em si. Didi-Huberman expõe esse problema quando comenta sobre uma análise de Panofsky: [...] ele não olha para o quadro – nem para o seu imponente acontecimento colorido, mas descreve com minúcia as possíveis fontes de uma imagem [...] ao passo que decididamente nada do acontecimento pictórico é tido em conta (DIDI-HUBERMAN apud CHALUMEAU, 2007, p.105).

Por vezes o olhar que a ciência tem da arte que pode deixar de lado o olhar que a arte tem perante a própria arte. Não obstante, a iconologia de Panofsky foi – e talvez ainda seja – o método mais utilizado pela comunidade acadêmica nas áreas do saber que trabalham com interpretação de imagens.

## A INTERPRETAÇÃO DE GOMBRICH

Ernst Hans Josef Gombrich (1909 – 2001), historiógrafo de uma das mais consultadas histórias gerais da arte na contemporaneidade, também merece atenção na maneira

### 5.

“Iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma” (PANOFSKY, 2011, p.47).

6.

Rudolf Arheim (1904 – 2007) foi um psicólogo alemão especializado em estudos aplicados à arte. Suas principais obras para a área são *Arte e percepção visual*, de 1954, *Pensamento visual*, de 1969.

7.

Gombrich critica a concepção romântica da arte influenciada pelas ideias hegelianas, que dizem o artista como gênio e a obra como uma criação genial, que por ter essa natureza se isenta de questionamento.

8.

No ano de 1983, Hans Belting publicou o livro *Das Ende der Kunstgeschichte?* (*A história da arte acabou?*) e, em 1984, Arthur Danto publicou um artigo denominado *The End of Art* (*O fim da arte*). Em uma visão geral, os autores não dizem que a arte acabou; porém, questionam as narrativas que legitimavam a historiografia da arte perante as produções artísticas contemporâneas. Seria uma “mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos” (BELTING, 2012, p. 13). Ambos os textos sofreram alterações e revisões posteriores de seus respectivos autores. Atualmente, o livro de Belting possui o título *Das Ende der Kunstgeschichte: eine Revision nach zehn Jahren* (*O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*), e o trabalho de Danto é encontrado em livro como *After the end of art: contemporary art and the pale of history* (*Depois do fim da arte: arte contemporânea e os limites da história*).

como pensa interpretação de imagens. Com influências arnheineanas<sup>6</sup>, possui concepções que partem de uma crítica à ideia dos estilos artísticos<sup>7</sup> como expressão de uma personalidade coletiva que atribui consistências reais ao que pode ser ficção – seria uma negação dos conceitos e a valorização da obra de arte executada por um superartista (GINZBURG, 2009).

Segundo o autor, esta visão estilística considera as imagens como “sintomas” de um período ou como expressão da personalidade do artista. Entende isso de uma maneira negativa: as obras não devem ser concebidas como uma mera expressão de época, raça, situação ou classe, mas sim como o veículo de uma mensagem particular, a qual pode ser interpretada pelo espectador na medida em que este conhece as alternativas possíveis, o contexto linguístico em que se situa a mensagem (GINZBURG, 2009).

Gombrich acredita que métodos como formalista, iconográfico e iconológico estão propensos ao erro, já que não estão abertos às novas interpretações e, para o autor, uma leitura de uma imagem nunca é óbvia. O espectador que olhar para uma imagem irá se deparar com uma mensagem ambígua que provoca uma mobilização de lembranças e experiências que este tem do mundo visível. Ele deve testar essa imagem mediante projeções do real e acatar a interpretação que lhe for mais conveniente entre todas as tentativas.

Por trabalhar com esses aspectos, Ernest Gombrich é considerado um historiador da área da psicologia da arte. Portanto, sua teoria se baseia “naquilo que se sabe e não naquilo que se vê. [...] Toda operação figurativa é dirigida por uma convenção, por uma articulação esquemática daquilo que se sabe” (CHALUMEAU, 2007, p. 59).

## CONCEPÇÕES DE DIDI-HUBERMAN

Georges Didi-Huberman é um teórico que irá pensar as questões da narrativa historiográfica após as concepções de fim da arte de Arthur Danto e Hans Belting<sup>8</sup>. Em se tratando de questões de método, o autor parte da crítica à iconolo-

gia panofskyana. Sua teoria procura uma fuga da análise do significado das imagens, atendo-se às relações que podem ser estabelecidas entre imagem e sujeito. Para ele, essas implicações devem ser consideradas na escrita da História da Arte.

Em *O que vemos, o que nos olha* (2010), o autor nos apresenta a importância da experiência de ver como maneira de ler a imagem por meio da afirmação de que as imagens são dialéticas. Isto é, Didi-Huberman nos diz que o ato de “ver nos remete a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (p.31). Para entender o dilema visual x presença, o autor se baseia na concepção de Benjamin, que

[...] nos deu a compreender a noção de imagem dialética como forma e transformação, de um lado como conhecimento e crítica do conhecimento do outro. [...] A primeira sem o segundo correndo o risco de permanecer no nível do mito, e o segundo sem a primeira, de permanecer no nível do discurso sobre a coisa (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 179).

Para tanto, esse conceito trabalha com dois sentidos, ou posicionamentos: o primeiro, tautológico e visual, é semiótico quando relacionado à forma; o segundo, presencial, ótico e tátil (que agrega as relações do sujeito com a imagem).

Essa relação, que também pode ser entendida como uma *duplicidade da imagem*, é debatida em seu texto *Da semelhança à dessemelhança* (2011), no qual a dialética da imagem recebe fundamento nas teorias psicanalíticas de Freud. “A referência freudiana permitirá, entre outras coisas, ultrapassar as triviais oposições entre o imaginário (como ficção) e o real (como verdade)” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 34). Com esse conceito o autor também defende a perspectiva historiográfica baseada em anacronismos:

Didi-Huberman apresenta a fundamentação psicanalítica como base metodológica para a construção de uma história da arte que não estaria submetida ao ideal da certeza e nem seria restrita ao problema da forma, que também



leve em conta o observador e entenda a história como inevitavelmente anacrônica, mas partindo da premissa de consciência sobre o uso do anacronismo (PUGLIESE, 2005, p. 212).

O anacronismo se caracteriza pelo entendimento de que há uma distância histórica cultural entre aquele que analisa e aquilo que é analisado. Considera que o passado está em constante configuração, na medida em que é construído pela memória, ou seja, pela subjetivação daquele que constrói. O entendimento do passado a partir das considerações do presente é fundamental, pois “o olhar sobre as práticas contemporâneas permite ao historiador comparar e refletir sob outras premissas a respeito do passado” (KERN, 2006, p. 74), possibilitando a construção de saberes e não somente a constatação de fatos.

Portanto, sua teoria se baseia no entendimento de que a imagem estabelece relações de troca de conhecimento: por mais que sejam estáticas, provocam reações, críticas e pensamentos. Logo, uma História da Arte não pode ser considerada exata. Ela é a interpretação de algum historiador, que jamais conseguirá dar conta da amplitude das imagens em um ponto de vista da narrativa tradicional e objetiva, justamente por não conseguir enxergar todas as possibilidades cognitivas, que por sua vez são anacrônicas. É no relacionamento entre imagem e sujeito que surge o conhecimento.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudar cada um dos métodos apresentados, a conclusão a que se pode chegar é de que cada um possui a sua especificidade, suas preocupações e linhas de pensamento. Aparentemente, no começo, a História da Arte se preocupa com a cientificidade da disciplina, de modo que as primeiras teorias são mais rigorosas e incisivas em suas análises. Com o passar do tempo e com as mudanças na concepção de arte e imagem, faz-se perceptível a necessidade de novas metodologias para a compreensão das imagens.

Algo a se considerar é que, se apenas uma teoria resolvesse todos os problemas interpretativos, provavelmente

não existiriam outras. Quem procura um método de interpretação de imagem primeiramente deve perceber qual o problema que pretende resolver para saber qual opção melhor lhe convém. Como disse Alberto Manguel, “na primeira e na última leitura, nós estamos sós” (2001, p. 32). Cabe ao espectador decidir se o seu posicionamento será o do cientista ou o do mágico.

## Referências

BELTING, Hans. *O fim da História da Arte*. Uma revisão dez anos depois. São Paulo: CosacNaif, 2006.

CAMNITZER, Luis. *O artista, o cientista e o mágico*. Humboldt: Goethe Institute, 2011. Disponível em: <<http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/156/pt8622845.htm>>. Acesso em: 25 jan. 2014.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHALUMEAU, Jean-Luc. *As teorias da arte*. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias. Lisboa: Instituto Piaget, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Prefácio de Stéphane Huchet; tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 1998.

\_\_\_\_\_. Da semelhança à dessemelhança. *Revista ALEA*, v. 13, n. 1, jan./jun. 2011, p. 26-51. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v13n1/a03v13n1.pdf>>. Acesso em: 28 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

GOMBRICH, Ernest Hans. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

\_\_\_\_\_. *Arte e ilusão: um estudo sobre a psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e historia*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

KERN, Maria Lúcia Bastos. História da Arte e construção do conhecimento. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 26. *Anais*. São Paulo: CBHA, 2006. p. 68-74. Disponível em: <[http://cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/o8\\_XXVICBHA\\_Maria%20L%C3%B4cia%20Bastos.pdf](http://cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/o8_XXVICBHA_Maria%20L%C3%B4cia%20Bastos.pdf)>. Acesso em: 21 set. 2014.

\_\_\_\_\_. Historiografia da arte: mudanças epistemológicas contemporâneas. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS, 16. *Anais*. Florianópolis: ANPAP, 2007. p. 371-380. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2007/2007/artigos/o38.pdf>>. Acesso em: 21 set. 2014.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Debates; 99).

PUGLIESE, Vera . A proposta de revisão epistemológica da historiografia da arte na obra de Didi-Huberman. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE IFCH UNICAMP, 1. *Anais*. Campinas; Brasília: IFCH, 2004. v. 3. p. 208-216. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2004/PUGLIESE,%20Vera%20-%20IEHA.pdf>>. Acesso em 20 set. 2014.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da historia da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.